

SONORIDADES ESPECÍFICAS EN LAS EJECUCIONES DE LOS MÚSICOS AUTO-ACOMPAÑADOS SUDAMERICANOS EN LA ACTUALIDAD

LIC. LUCIANO FERMÍN BONGIORNO
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
(ARGENTINA)

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo indagar acerca del auto-acompañamiento musical. Esta forma de ejecutar, entendida como propuesta estética, ha sido profundamente desarrollada en la música popular e incluso podría ser pensada como un rasgo distintivo (no excluyente) de la misma. Dentro de la denominada música culta, en cambio, hallamos escasos ejemplos de producciones musicales pensadas para ser interpretadas de manera auto-acompañada. (Bongiorno 2012)

En este trabajo intentaremos demostrar que el auto-acompañamiento musical desarrollado actualmente en Sudamérica no es una mera adición de la capacidad de cantar junto con la de tocar; sino que es una práctica musical peculiar, una instancia diferente que tiene su propia complejidad.

Palabras clave

auto-acompañamiento conocimiento específico
especialización simultaneidad

Fundamentación

La música popular ha sido desestimada dentro de los ámbitos académico-musicales universitarios de Sudamérica durante mucho tiempo. Esta situación se ha revertido en los últimos años debido a la reciente apertura de carreras de Música Popular y a la creciente estructuración de nuevos ámbitos de discusión referentes a dicha temática. Por lo tanto, se evidencia la necesidad de producir investigaciones en torno a las particularidades y rasgos distintivos de la música popular sudamericana. Esto contribuirá a nutrirla de características musicales identitarias y definitorias, logrando una trascendencia sin precedentes en las discusiones dentro de los ámbitos académico-musicales.

Auto-acompañamiento

El auto-acompañamiento musical podría ser definido de la siguiente manera.

“El auto-acompañamiento es el oficio de cantar y/o tocar un instrumento acompañándose con otro de manera simultánea. Por otra parte, incluimos también como parte de este tipo de propuestas, al acto de cantar y tocar alternadamente dentro de un mismo tema musical.” (Bongiorno noviembre 2013)

Esta propuesta estética, ha sido muy desarrollada en la música popular. Además, podría ser pensada como un rasgo distintivo de la misma, debido a que dentro de la denominada música culta sólo existen algunos ejemplos desarrollados durante ciertos períodos y en lugares específicos.

Pero en la música popular, en cambio, existen un sinnúmero de ejemplos musicales auto-acompañados. Sólo por nombrar algunos casos que nos permitan ejemplificar lo dicho hasta aquí, podemos enunciar -entre otros muchos- aquellos primeros cantos auto-acompañados con percusión corporal o con rudimentarios instrumentos; los cantos de los juglares auto-acompañados con instrumentos de cuerda frotada, rasgueada o pulsada, los cantautores que se auto-acompañan con armónica y/o instrumentos armónicos, o los músicos actuales que incorporan *loop stations* o *pedales de loop* en su performance, etc.

“Sin embargo, y a pesar de su profusa historia musical, la producción musical auto-acompañada no ha sido frecuentemente entendida como un saber musical específico y digno de ser teorizado o enseñado dentro de las

instituciones de enseñanza formal tradicional. Por el contrario, pareciera haber sido tradicionalmente interpretado como la mera suma de otras dos capacidades: cantar y tocar.” (Bongiorno agosto 2014)

Objetivos

El objetivo primordial de este trabajo es indagar en la noción de auto-acompañamiento musical entendido como una propuesta estética dentro de la música popular sudamericana. Además, y puesto que no existen muchos ejemplos de producciones musicales auto-acompañadas dentro del período de esplendor de la música culta, entendemos al auto-acompañamiento como un rasgo distintivo -no excluyente- de la música popular sudamericana

Como objetivos específicos, se intentará demostrar que el acto de auto-acompañarse es un saber en sí mismo debido a que los músicos lo prefieren por sobre otras formas de ejecución. De esta manera, el auto-acompañamiento no debería ser entendido como la mera suma de dos o más actividades -tocar y cantar- desarrolladas separadamente y en etapas precedentes ni tampoco como una decisión performática, contextual o vinculada a demandas de las estereotipias.

En la ponencia presentada en el “IV Congreso Latinoamericano de formación en Música Popular” de Villa María decíamos al respecto:

“Son muchos los casos de músicos que cantan y se “cuelgan” su guitarra (o instrumentos similares que posibilitan el auto-acompañamiento) durante las ejecuciones en vivo pero que no los tocan. En el mejor de los casos quizá sí lo hacen, pero el sonido de los mismos se torna imperceptible, mientras que los demás instrumentos de la banda que lo acompaña, sí se distinguen perfectamente.” (Bongiorno junio de 2013, pp. 6-8)

Más adelante explicábamos, entonces, que esta propuesta estética podría pensarse “como mero accesorio o cliché, cuya funcionalidad, aparentemente, pareciera estar dirigida a enmarcar genéricamente al espectáculo desde lo visual, restándole importancia y vaciándola de contenido.”

Concluíamos, sin embargo, con la afirmación de que al auto-acompañamiento no sólo no se lo ha vaciado de contenido, sino que además se desarrolla muy profusamente y está experimentando ciertas renovaciones, producto de diferentes influencias musicales que atraviesan a la música popular latinoamericana.

“Inclusive, a pesar de la reticencia de las “descuidadas” ejecuciones “sigilosas” o “mudas”, el propio mercado y la lógica misma de la cultura musical popular deja filtrar nuevas propuestas creativas que actúan como reflujo revitalizante.

Tanto las supervivencias ejercidas desde la música académica, como las supervivencias ejercidas desde la propia música popular, dan cuenta de ello. Se erigen como alternativas ejemplares e ineludibles para el músico, estableciendo nuevos recursos o variantes que posibilitan la continuidad del auto-acompañamiento como herramienta concreta para producir música popular.” (Bongiorno junio de 2013, pp. 6-8)

Por lo tanto, el auto-acompañamiento podría ser pensado como una instancia diferente que tiene su propia complejidad, un saber musical específico.

¿Pero cómo se evidencia dicha especificidad?

Antecedentes

Muchos historiadores y musicólogos sostienen que el auto-acompañamiento parece ser tan viejo como el canto mismo. Curt Sachs en su libro “Musicología comparada” decía:

“Ya en épocas muy tempranas, pisotear, palmeo, darse golpes sobre el vientre, los muslos o los glúteos, son movimientos que acompañan imprescindiblemente a todo canto. Pero se sobreentiende que también desde muy temprano esos movimientos tuvieron que competir con objetos apropiados, al hacer entrechocar las armas y las herramientas sobre una base sólida.” (Sachs 1966, p.35)

Además, el auto-acompañamiento es un rasgo común a muchas músicas de nuestra región. Al rastrear en los orígenes de las músicas más características de Sudamérica vemos que ésta forma de ejecución, además de ser parte constitutiva de rituales y manifestaciones sagradas o ser utilizada como herramienta o recurso para componer y enseñar, también se erigió como una propuesta estética diferenciada de las manifestaciones de música culta. Por otra parte, si bien en ciertos géneros musicales supo mantener sus formas características de manera más o menos tradicional, también ha adquirido nuevas transformaciones acompañado por los aportes de las nuevas tecnologías, de la música culta y de los propios géneros de

música popular. Dando lugar, entre otros, a músicos auto-acompañados por *loop pedals* o a ejecutantes auto-acompañados de gran desarrollo vocal-instrumental, respectivamente.

Es importante aclarar que cuando hablamos de música culta estamos haciendo referencia, sobre todo, a aquella compuesta, enseñada y ejecutada en ambientes musicales de elite durante el período que va desde el siglo XVIII hasta parte del siglo XX.

Además, la música auto-acompañada no fue vista por las instituciones académicas sudamericanas de música como contenido específico y digno de ser enseñado. En éste sentido, es lógico pensar que en los establecimientos cuyos planes de estudio seguían los cánones musicales europeos de manera incuestionable, el auto-acompañamiento no representaría un conocimiento digno de problematización en absoluto.

Respecto a esto, Daniel Belinche, en su libro “Arte, poética y educación” enuncia:

“La incorporación a los programas académicos de asignaturas que asumen elementos estéticos o técnicos de la música popular es lenta. Y en las instituciones específicamente dedicadas al arte popular los programas replican un modelo fijado por la tradición de la gran música universal incapaz de generar un cuerpo coherente de contenidos que recupere su singularidad.” (Belinche 2011, p. 192)

Belinche más adelante enunciará al auto-acompañamiento como un contenido singular de la música popular y como uno de los “recorridos esperables para la educación musical”.

A partir de la apertura de la carrera de música popular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad nacional de La Plata, el auto-acompañamiento fue estableciéndose como un contenido compartido, en mayor o menor medida, dentro de algunas de las cátedras de la carrera.

Por otra parte, en los últimos congresos y debates llevados a cabo en el ámbito académico de la música popular, también ha adquirido una incipiente trascendencia y relevancia como problemática específica de dicha música.

Ahora bien, a pesar de su rica historia en Sudamérica, atribuir especificidad formal o peculiaridades estrictamente musicales a las ejecuciones auto-acompañadas se torna sumamente intrincado y dificultoso. ¿Cuáles son los indicios para demostrar que el acto de auto-acompañarse es un saber específico? ¿Cómo se ve reflejada ésta especificidad en las producciones musicales auto-acompañadas? ¿Por qué no puede ser interpretado meramente como la suma de las dos capacidades específicas de “tocar” y “cantar”?

Creemos que el acto de auto-acompañarse podría pensarse como un saber específico debido a que muchos músicos lo prefieren por sobre otras formas de ejecución. En la música popular sudamericana actual parecieran existir indicios de que el auto-acompañamiento no es la suma de “tocar” y “cantar” sino que es un objeto de estudio en sí mismo, cuyas particularidades y complejidades no han sido estudiadas hasta el momento.

Sin embargo, esta peculiaridad parecería quedar demostrada cuando los músicos eligen grabarse cantando y tocando en simultáneo, en lugar de hacerlo por separado; desestimando así, incluso, las ventajas de la tecnología actual. También parece evidenciarse cuando eligen auto-acompañarse en vivo y a la hora de enseñar, ya que quienes lo aprendieron como un conocimiento específico, lo transmiten de la misma manera.

Al proponernos intentar establecer peculiaridades de las ejecuciones auto-acompañadas que las diferencien de las ejecuciones especializadas, pudimos comprobar que las primeras son muy difíciles de demostrar objetivamente mediante una metodología de mera indagación bibliográfica. Así fue que pudimos distinguir que el gran desafío y el gran aporte estaría en avanzar sobre la “predicción” o “demostración de alguna regularidad o regla que permita” interpretar al auto-acompañamiento como una instancia de ejecución musical distinta.

Es importante aclarar que cuando hablamos de demostraciones o comprobaciones “intersubjetivamente referenciables” lo hacemos desde lo desarrollado por la Doctora Roxana Ynoub.

“Si, conforme a la tradición positivista, se reduce “lo empírico” a aquello a lo que podemos atribuir materialidad fisicalista, entonces no es posible hablar de contrastabilidad en el campo de las hipótesis interpretativas. Si, por el contrario, se define a lo empírico como intersubjetivamente referenciable, entonces, la cuestión adquiere un alcance distinto.”

En ese caso cualquier signo cultural o natural es empírico y por lo tanto objetivo, o al menos, objetivable. Para decirlo con un ejemplo, el personaje de «la Cenicienta» está entre nosotros en el mismo sentido en que lo están «la Torre Eiffel», los “compuestos del carbono” o el “río Amazona”. Todos ellos pueden ser referenciables y constituyen realidades objetivas para un cierto contexto cultural. Sin duda hay diferencias en el modo en que cada una de estas entidades se presenta en nuestra experiencia, pero en todos los casos es posible explicitar los criterios que las tornan identificables” (Ynoub 2012)

Metodología

Para intentar establecer peculiaridades de las ejecuciones auto-acompañadas que las diferencien de las ejecuciones especializadas, decidimos entrevistar, durante el año 2013, a los propios músicos¹ quienes, en definitiva, son los que vivencian al auto-acompañamiento de manera más directa, tanto desde lo musical como desde lo corporal. Por otra parte, son los que al producir, conceptualizan en mayor o menor medida esta forma de ejecución para poder tomar decisiones, descartar y valorar las diferentes posibilidades de la misma.

Decidimos circunscribir la investigación a Sudamérica, tomando para ello tanto a ciertos músicos auto-acompañados que actualmente se erigen como referentes en diferentes ciudades sudamericanas, como a otros que se destacan por su rareza u originalidad (“casos desviados”).

Entrevistados:

Cecilia Todd (Cuatro. Venezuela), Edgardo Cardoso (Guitarra. CABA), Martín Buscaglia (Guitarra. Uruguay), François Muleka (Guitarra. Brasil), Yusa (Bajo y Guitarra. Cuba), Martín Acosta (Guitarra. La Plata), Luciano Tobaldi (Bandoneón. CABA), Fernando Montalbano (Guitarra. Rosario), Vilma Wagner (Piano. Azul), Juan Sicardi (Guitarra. Pringles), Tobías Botaya (Guitarra eléctrica, Tierra del Fuego)

Las preguntas formuladas a los músicos fueron las siguientes:

- 1- ¿Alguna vez te grabaste auto-acompañándote para un disco, video de internet o algún tipo de registro sonoro de calidad profesional? ¿Cómo te resultó mejor, primero grabaste el instrumento y luego arriba la voz o las dos cosas al mismo tiempo? ¿Por qué?
- 2- ¿El auto-acompañamiento es meramente la suma de dos capacidades (cantar y tocar) o es algo específico, una instancia diferente que tiene su propia complejidad? ¿Por qué?
- 3- Supongamos que en tus presentaciones en vivo contás con la posibilidad económica de contratar a un instrumentista que toque tu parte de acompañamiento. ¿Preferirías auto-acompañarte o sólo cantar delegando el acompañamiento al instrumentista? ¿Por qué?
- 4- ¿Cómo aprendiste a auto-acompañarte? ¿La forma en la que aprendiste te fue útil o te obstaculizó? ¿Cómo enseñarías vos si tuvieras que transmitir tus conocimientos acerca de esa práctica?
- 5- ¿Cómo te definís como músico? ¿Qué identificás como lo más difícil a la hora de auto-acompañarte?
- 6- En una oportunidad Cecilia Todd nos comentaba que en sus inicios ella aprendió a hacer todo junto (cantar y tocar). No primero a tocar, y luego le enseñaron las letras y entonces se largó a cantar. Así es que ella cuenta que hoy en día concibe al instrumento como una parte de ella. Le cuesta mucho cantar sin acompañarse o tocar sin cantar. ¿Cómo definís vos tu relación con el instrumento?
- 7- ¿A la hora de tocar con otros músicos, qué dificultades creés que surgen al auto-acompañarse?

Relevamiento de las entrevistas

La mayoría de las respuestas a la primera pregunta tuvieron que ver con la simultaneidad por sobre la separación. Casi todos coincidieron en que al grabarse en simultáneo se obtiene cierta “frescura” u “organicidad” que no es registrada al grabar cada

¹ Si bien el autor es un músico auto-acompañado formado y en plena actividad profesional, su propia experiencia obviamente no basta para obtener avances objetivables.

instrumento por separado y en diferentes tomas.

La postura respecto a la segunda pregunta pareciera ser unánime. Casi todos entienden al auto-acompañamiento como algo específico. Sin embargo, y muy curiosamente, nadie pudo explicar por qué o en qué radica su peculiaridad.

La tercera pregunta desató respuestas variadas pero con una mayor cantidad de respuestas que rescataban al auto-acompañamiento como algo que les permite cierta comodidad en la ejecución y una mayor conexión con el público. Esta comodidad se vincula directamente con el extrañamiento que supone para ellos el encontrarse solamente cantando o tocando.

La cuarta pregunta desató opiniones dispares, generando de igual manera respuestas afirmativas y negativas respecto a la especificidad del auto-acompañamiento.

Algunos músicos proponen enseñarlo como lo aprendieron ellos y otros de manera diferente.

En ambos casos se trata tanto de músicos cuyo primer acercamiento al instrumento fue para auto-acompañarse y aprendieron esta habilidad de manera simultánea, como de músicos que aprendieron separadamente las dos habilidades de cantar y tocar pero que después debieron abordar al auto-acompañamiento como un nuevo conocimiento a aprender.

En este último caso, el auto-acompañamiento no emerge como un saber adquirido intrínsecamente al aprendizaje de esas capacidades, sino como una habilidad desconocida y no experimentada anteriormente por ellos y cuyo dominio exigió nuevas complejidades, desafíos y sobre todo tiempo de estudio. Se destacan entre ellas las nuevas posturas corporales que en ciertos casos se debieron adoptar, las cuales obviamente condicionaron sus ejecuciones. Así es que, por ejemplo, ciertas técnicas de respiración e incluso de ejecución instrumental debieron ser modificadas para poder tocar y cantar direccionando la emisión vocal de manera que pudiera escucharse la voz en un primer plano o de manera que pueda ser entendidos sus mensajes (letras, interpretación).

Esta habilidad se ve complejizada aún más a la hora de las presentaciones que requieren amplificación, puesto que la emisión deberá direccionarse hacia el micrófono imposibilitando así, el poder mirar qué se está tocando en el instrumento.

Por otro lado, muchos señalaron que los resultados musicales generados a raíz de la nueva habilidad de auto-acompañarse también fueron diferentes e incluso más interesantes y efectivos a la hora de “llegar al público”. En éste sentido, se destaca la posibilidad de controlar más ampliamente la ejecución a nivel textural que, a su vez, deviene en una mayor fluidez en el manejo integral de las obras a nivel interpretativo, de velocidades y de intensidades.

Tanto la sexta como la séptima pregunta también fueron respondidas de igual manera a favor de la especialización como de la simultaneidad.

A modo de conclusión

Sobre el final de la ponencia del “4to Congreso Latinoamericano de formación académica en Música Popular” realizado en Villa María en el año 2013, nos preguntábamos:

“Lo interesante sería poder saber si estas elecciones compositivas o interpretativas son deliberadamente determinadas por los músicos con el fin de seguir fomentando una práctica identitaria dentro de las propuestas artísticas populares (como es el acto de auto-acompañarse), o si en realidad no existe ninguna toma de conciencia respecto a la misma, en tanto que la influencia de la música culta centroeuropea ha adquirido poderes tan avasallantes que no ha permitido detenerse a reflexionar respecto a una de las prácticas más comunes (si no la más común) del músico popular latinoamericano.” (Bongiorno junio de 2013, p. 11)

A la luz de lo desarrollado durante la investigación, podríamos decir que el auto-acompañamiento no sólo es una elección de muchos músicos sudamericanos sino que es entendido por ellos de manera consciente como un saber específico. Existe una cierta reflexión por parte de los músicos acerca de su propio acto de auto-acompañarse sin la cual no podrían elegir entre las diferentes posibilidades compositivas, interpretativas y hasta pedagógicas que se les presentan.

Sin embargo, decíamos al comienzo del punto anterior, que muy curiosamente nadie pudo explicar por qué o en qué radica la peculiaridad de las ejecuciones auto-acompañadas a pesar de que todos respondieron de manera unánime que sí existe tal especificidad. Es acerca de la existencia de ésta especificidad de lo que se trata ésta investigación. Y es debido a ésta imposibilidad de respuesta que comparten todos los músicos auto-acompañados que se impone la necesidad de seguir indagando con mayor profundidad en posteriores trabajos.

Por lo pronto, y a partir de las conclusiones desprendidas de ésta investigación, pareciera ser que la existencia de factores musicales determinan en ciertos casos una preferencia, por parte de los músicos auto-acompañados, tendiente a la elección del auto-acompañamiento por sobre las ejecuciones especializadas. Así es que podríamos reformular nuestros interrogantes iniciales desde una nueva perspectiva: ¿por qué prefieren al auto-acompañamiento pudiendo ejecutar o grabar su música de manera especializada?

Creemos que las respuestas no sólo deben buscarse en los orígenes o en las determinaciones económicas que condujeron a la aparición dichas ejecuciones², así como tampoco a identificaciones meramente visuales -como ser la identificación con las estereotipias del juglar o cantor de protesta cuya performance en simultáneo por parte de algunos músicos responde meramente a decisiones que incumben a la puesta en escena (Bongiorno junio de 2013, pp. 6-8)-; sino que ésta preferencia se vincula directamente con decisiones compositivas, factores formales o específicamente musicales. Los cuales quedan evidenciados en las respuestas de los músicos entrevistados a partir de conceptos como “uniformidad” “mayor organicidad” o “más frescura” al referirse a las ventajas musicales de auto-acompañarse en vivo o grabarse en simultáneo.

Qué determina dicha “organicidad” o “frescura” pasará a ser materia de futuras investigaciones.

Bibliografía

BELINCHE, Daniel.: 2011. *Arte, poética y educación*. La Plata: Secretaría de Posgrado y publicaciones de la Facultad de Bellas Artes.

BONGIORNO, Luciano F. junio de 2013. “El auto-acompañamiento en la actualidad. Supervivencia y sintagma coagulado” En: Actas del 4to Congreso Latinoamericano de Formación Académica en Música Popular: Música, Identidad y Globalización. Córdoba: Universidad de Villa María.

BONGIORNO, Luciano F. noviembre de 2013. “El auto-acompañamiento y la especialización instrumental” En: Actas de la I Jornada sobre MÚSICA POPULAR: su enseñanza e investigación en el grado universitario, Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

BONGIORNO, Luciano F. agosto de 2014. “El auto-acompañamiento musical y su enseñanza”. En: Actas de la II Bienal de educación y arte. Montevideo, Ministerio de educación y cultura de la República del Uruguay.

SACHS, Curt. 1966. *Musicología comparada*. Buenos Aires: EUDEBA.

YNOUB, Roxana C. 2012. “Metodología y Hermeneútica” En: *El poder y la vida. Modulaciones epistemológicas*. Esther Díaz, comp. Buenos Aires: Biblos y Universidad Nacional de Lanús.

Fuentes de internet:

BONGIORNO, Luciano F. (2012). *Reflexiones acerca del auto-acompañamiento en la música popular*. Tesis de grado. La Plata: FBA-UNLP. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/30102/Documento_completo_.pdf?sequence=3

² Ver: BONGIORNO, Luciano F. Noviembre de 2013. “El auto-acompañamiento y la especialización instrumental” En: Actas de la I Jornada sobre MÚSICA POPULAR: su enseñanza e investigación en el grado universitario”, Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Págs., 10-11.